

DA INFÂNCIA BRUTA: DUAS MENINAS EM LARVA

Danielle Cristina Mendes Pereira¹

RESUMO: O artigo versa sobre os lugares simbólicos da violência, em suas associações ao *topos* da infância, em *Larva* (2015), de Verena Cavalcante, apresentado como um livro de contos de horror, narrado por crianças. Para tanto, analisaremos dois contos presentes na obra, o homônimo “Larva” e “Ralo”, ambos com vozes narrativas autodiegéticas infantis e femininas, as quais relatam experiências traumáticas. Pretendemos discutir como se articulam nos textos estratégias estéticas específicas que reelaboram visões estabelecidas pela *doxa* acerca da experiência infantil, realocando-a em lugares, propositalmente, desconfortáveis e inesperados, em uma organização que problematiza tanto a noção de infância, quanto a de narrativa de horror. Em nossa análise, tentaremos entender como os modos de figuração simbólica das vivências da infância na narrativa atrelam-se a uma poética de experimentação artística, inscrita no cenário da pós-modernidade.

Palavras-Chave: Infância; Horror; Literatura Contemporânea.

BRUTAL CHILDHOOD: TWO GIRLS IN LARVA

ABSTRACT: The aim of this article is to study the symbolic places of violence, in their associations to the theme of childhood, in *Larva* (2015), from Verena Cavalcante, presented as a book of short stories of horror, narrated by children. To this end, we will examine two tales present in the work, the eponymous "Larva" and "Ralo", both with first person narrators that are girls and have experienced traumatic events. We want to discuss how these short stories articulate, in specific aesthetic re-focus, common visions established by *doxa* in what concerns to children's experience, in order to relocate these ideias in uncomfortable and unexpected ways, in an organization that discusses both the notion of childhood, as the narrative of horror. Our analysis tries to understand how the modes of symbolic figuration of childhood experiences in the narrative link a poetics of artistic experimentation, situated in the Postmodernity landscape.

Key-words: Childhood; Horror; Contemporary Literature.

A noção de infância rejeita qualquer essência. Trata-se de construção dinâmica e histórica, logo, plural. Não é possível atrelar tal conceito à naturalidade; não se trata de uma categoria ontológica. Antes, parece-nos coerente entendê-la como produto cultural. É fundamental, pois, problematizar a categoria infância, atentando aos discursos, aos eventos e às práticas que a produzem, compreendendo-os como portadores de sentidos específicos, os

¹ Doutora em Literatura Comparada (UFF) e professora adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atua na Faculdade de Letras, no Departamento de Letras-Libras. E-mail: danielle@letras.ufrj.br.

quais revelam maneiras de ser e de estar no mundo (GAGNEBIN, 1997; ARIÈS, 2011; GOLDIN, 2014).

A representação da infância na literatura brasileira entre os séculos XIX e a primeira metade do século XX inscreve-se em um extenso arco simbólico. Este abarca, em seu início, imagens, suscitadas pelo universo romântico, referentes à criança como inocente e naturalmente pura, dentro de uma percepção essencialista. No extremo do arco encontra-se, nas articulações da literatura modernista, a organização de uma experiência literária que percebia na concepção de infância não apenas um tema, mas uma possibilidade de experimentação estética, a qual articulava à infância muitas das percepções inovadoras da linguagem artística inscrita no domínio das vanguardas da primeira metade dos Novecentos. Isto se dava através de associações entre as imagens organizadas em torno do *topos* infância e a liberdade, curiosidade e criatividade exigidas pela experimentação estética modernista, com sua defesa radical da novidade, da arte sem amarras, e do primitivismo como via privilegiada da *poiesis*.

Além da associação entre o pensamento e a vivência infantil e a defesa modernista da experimentação estética radical, situa-se neste momento o estabelecimento de uma série de discursos questionadores das visões da infância como um momento idílico. O infante, “o que não tem voz”, como revela a etimologia, encontra-se com o adulto agônico no reconhecimento, por parte deste, de sua vulnerabilidade; na labilidade da experiência, na fragilidade, e na impotência, convergem a criança e o adulto.

Bines (2012), ao refletir sobre a presença de imagens da infância na literatura contemporânea, demonstra como a criança converte-se, na dicção estética pós-moderna, em signo de uma postura estética vinculada a formas específicas de reflexão e de discursividade:

Pensar a infância como figura literária significa percorrer os modos como a ficção materializa um saber e insufla o pensamento, abrindo novas perspectivas para o saber conceitual. Não se trata, pois, de estudar as representações da criança na literatura, mas de perceber a infância como método especulativo, como procedimento da ordem do discurso, figura ou *tropo* desencadeador de uma prática *reflexiva* em linguagem (BINES, 2012, p. 138).

Se percebermos já no momento modernista o arvorar de uma proposta de arte metaforizada na imagem da infância, que ultrapassava a mera tematização e se constituía como uma estratégia estética (PEREIRA, 2015), no cenário pós-moderno, entretanto, a

abordagem da infância como “método especulativo” (BINES, 2012, *op. cit.*) dá-se em outros termos.

Aqui, interessa-nos entender como essa configuração ocorre nos contos que são nosso objeto de estudo, sobre os quais falaremos adiante. Todavia, gostaríamos de apontar uma diferença sensível no que toca ao olhar da literatura contemporânea, em comparação à modernista, de modo geral, sobre a criança. Ele se dá, por exemplo, na assunção de uma visão mais radical da infância, que explora faces como a miséria, o erotismo, a maldade e a violação, especialmente, na produção literária brasileira, a partir dos anos 90, em obras como *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), de Hilda Hilst, e *Menina a Caminho* (1994), de Raduan Nassar², e que prossegue nos anos 2000, em autores como Marcelino Freire, Rubens Figueiredo e Antonio Carlos Vianna. Há uma mudança de turno na sensibilidade acerca da abordagem da experiência infantil, que se erige para além da identificação do adulto com o infante pela fragilidade em comum.

Um dos condutores dessa nova sensibilidade é a superação da ideia de infância exclusivamente como origem, como ponto absoluto de partida. A infância já é vista, agora, como experiência, movimento, trajeto ativado. A visão da criança associada ao primitivismo, a um ponto de partida pelo qual o novo absoluto é potencializado, se arrefece. Se a infância é, como percebeu Jean-François Lyotard (1997), um estado de latência, este se completa no movimento de uma busca incessante, na incompletude do próprio ser. Dentro dessa visão, a criança já-é em tensão ao que ela pode vir-a-ser. É o vir-a-ser da criança que será tomado como referencial por outro filósofo, Gilles Deleuze, para pensar a escritura, considerada como um devir-criança, destacado de qualquer amarra cronológica.

Em *Larva* (2015), primeiro livro de Verena Cavalcante³, temos um objeto de reflexão potente para pensarmos as questões acima postuladas. Nos oito contos, de nomes e estruturas curtas que compõem o livro, todos narrados por crianças, desdobram-se narrativas tecidas por essa nova sensibilidade. Os narradores são autodiegéticos e nas narrativas predominam o discurso indireto e o discurso indireto livre, e sobressaem o fluxo de consciência e o monólogo interior como recursos de criação de verossimilhança, no que concerne à voz narrativa infantil, a fim de representar literariamente a instabilidade e a deriva de sua fala. A obra, a meninice é despida de qualquer laivo de pureza e origem absolutas; as crianças de *Larva* são seres ficcionais em devir, personagens brutos, gerados fora de expectativas

2 As referidas obras de Hilst e Nassar foram consideradas pela autora de *Larva* como fontes importantes para o seu processo criativo (CAVALCANTE; HENRIQUES, 2016).

3 Pseudônimo da escritora Bruna Oliveira Gonçalves.

maniqueístas. Circulam em um universo no qual a violência e a crueldade participam do cotidiano e não lhes poupam. Porém, tanto são vítimas como agentes, em algum grau, dessa violência, trazendo em si traços de crueldade, sexualidade, inveja e brutalidade.

Neste artigo, tomamos como *corpus* de análise os contos “Ralo” e “Larva”. Nessas narrativas, a vida infantil é tomada pela miséria. Mas não se trata, aqui, de uma miséria material, como a que cerca a maior parte das personagens infantis protagonistas de narrativas que tematizam a infância, especialmente a partir dos anos 2000, e que também estão presentes em outros contos de *Larva*. A miséria, nesses contos é existencial. Ambas são vítimas, como outras narradoras do livro, de assédio sexual. E em alguma medida, a educação das duas faz-se de forma alienada.

O primeiro conto trata de Dorotéia, de idade não explicitada. É branca, loura, filha única e vive com os pais, em um contexto de classe média alta. No conto, Doroteia narra a sua vida familiar, em meio aos conflitos com a mãe narcisista e o pai intelectual, os quais ela não consegue compreender, assim como não está ciente de seu comportamento racista. A inocência e a crueldade não são binárias aqui, mas se retroalimentam. Uma experiência inesperada, porém, choca e traumatiza a menina.

O choque e o trauma gerados por um acontecimento abrupto também está presente em “Larva”. A narradora, Ana Maria, com cerca de dez anos, pertence à classe média baixa. O pai está desempregado e por isto ela mora na casa dos avós com a mãe deprimida, a irmã caçula, alvo de sua inveja e sadismo, e seu tio, deficiente mental, com quem estabelece laços profundos de empatia e afeto: “o meu tio, ele é o melhor do mundo” (CAVALCANTE, 2015, p. 58).

Tanto Ana Maria, como Dorotéia narram a partir de uma linguagem coloquial que indicia a condição infantil, com tartamudeios, falas tautológicas, linguagem de tatibitate, marcadores orais, emprego de diminutivos e estrutura sintática simples, por exemplo. É uma narrativa constituída fora da linearidade e da ordenação lógica, repleta de desdobramentos, em *mise-en-abyme*. Entretanto, o que nos interessa aqui não é apenas o modo como a narrativa representa a fala infantil, ao articular a discursividade precária ao fluxo disperso e à fragilidade do pensamento das personagens, mas também compreender como estão ligados a representação da infância e o exercício de reflexão estética, sobre o qual nos fala Bines (2012).

Voltamos, aqui, à Deleuze (1997) e à sua percepção da escritura literária como devir-criança. Ele nos chama a atenção para a tagarelice infantil, para o fato de que crianças incessantemente dizem o que fazem ou tentam fazer. Não há nesse dizer a comunicação ou a

interpretação, mas o mapeamento de afetos vinculados às mutações contínuas do próprio corpo. É nesse sentido que a fala erguida a partir da infância não se situa na cronologia, como supracitado, tampouco em amarras espaciais. Portanto, a identificação entre a literatura e o devir-criança se situa na rejeição de perceber a criança – e, por desdobramento, a literatura-, como ente que se desenvolve em etapas, mas que se liberta em movimentos livres, em experimentações formais, deslizando em múltiplas intensidades, pois “é o mapa de intensidades que distribui os afetos, cuja ligação e valência constituem a cada vez a imagem do corpo, imagem sempre remanejável ou transformável em função das constelações afetivas que a determinam” (DELEUZE, 1997, p.77).

Na visão de Costa (2012), para Deleuze será a arte:

Quem pode dizer o que as crianças dizem. É ela que, à sua maneira, diz o que as crianças dizem. Trata-se do dizer não como fundo e verdade, mas materialidade do corpo que pulsa. Do dizer não meramente expressivo, articulado, mas conduzindo o próprio corpo em meio à pronúncia. O dizer como o outro corpo no corpo que se deixa ver através da fala. Nada a se opor, nada a se destruir: a fricção desejante entre a língua e seu fora.

Assim, a literatura instaura-se no desequilíbrio, na difusão, na virtualidade, na reapresentação incessante de formas, assim como incessante é o devir-criança, e o dizer-criança, uma vez que “nesta espécie de lalação infantil, algo está sempre começando, em estado de eclosão, prestes a se dizer” (BINES, 2012, p. 139), abordado em *Larva* como representação do estado do sujeito infante como larva, conexa a uma temporalidade situada como latência.

Situa-se aqui a relação de espelhamento entre Ana Maria, de “Larva”, e seu tio deficiente, ambos presos na agonia de um tempo que não se realiza senão como potência. Essa percepção é elaborada na imagem do tio preso no meio de uma roda de bicicletas dirigidas por adolescentes que o maltratavam: uma metáfora para o limite do humano.

Em “Larva”, a bicicleta é um signo aparentemente periférico, contudo importante para a narrativa. Apresenta-se em três imagens metafóricas que se tensionam, porém se tangem na ideia de movimento e deslocamento, para retornarmos a outra imagem, a do devir-criança. Essas imagens são: o movimento de limite, isto é, os interditos do deslocamento, já aludido por nós na cena da roda de bicicletas; o movimento de liberdade, na pequena independência dos trajetos infantis; e o movimento de afeto, na associação implícita entre o olhar da protagonista que enxerga a beleza da ferrugem em sua bicicleta, assim como a vê no tio: “ela

é muito boa, é branca e tem uns pedaços enferrujados muito bonitos” (CAVALCANTE, 2015, p. 64).

Como uma larva, Ana Maria enfrenta um tempo de latência, que a põe em movimento e resistência:

Meu avô tem uma mania chata de falar que eu sou que nem uma larva, que eu sou uma larvinha que fica comendo e comendo e por isso, só por isso, já acha que é grande. Eu acho que já sou grande o suficiente para ser dona do meu próprio nariz e que ficar achando que eu sou uma criança fraquinha e bobinha não é direito (CAVALCANTE, 2015, p. 61, p. 62).

Esse tempo latente organiza-se em uma narrativa que prima pela presentificação, em tangência com uma tendência da escrita criativa contemporânea (RESENDE, 2007; SCHOLLHAMER, 2009). Como aponta Schollhammer (p. 11 e p. 12, 2009), a presentificação derivaria de um senso de imediatismo e do desejo de provocar no leitor, através da via simbólica artística, a vontade de intervenção e de transformação em uma realidade concreta complexa, difícil e extremamente violenta e problemática. Assim, um paradoxo instala-se: apesar da estratégia de presentificação, o tempo em *Larva* situa-se, ao mesmo tempo, como dúvida e como potência, em um movimento contínuo de choque entre o vir-a-ser e o que já foi. Neste sentido, recuperamos a fala de Schollhammer (p. 12, 2009) sobre Lyotard que reconhece na literatura – assim como na arte em geral:

Uma potência que, em vez de se abrir como a moderna promessa de uma utopia radical no horizonte da história, se faz presente no instante da experiência afetiva como pura possibilidade de mudança na relação entre o sujeito e sua realidade e, simultaneamente, como ameaça de que nada vai acontecer (SCHOLLHAMMER, p. 12, 2009).

Esse estado suspenso na tensão entre o que pode ser e o que ainda não é radicaliza-se nos contos analisados, ao colocarem em primeiro plano a figuração simbólica da criança, da sua linguagem, do seu pensamento e da sua vivência como objeto estético. Se a criança é larva, o tempo pós-moderno e a sensibilidade estética que a partir dele conforma-se também o pode ser, o que nos permite pensar essas crianças-larva para além da mera figuração de uma infância cruel, mas como metáforas da sensibilidade pós-moderna.

Diante disso, vemos que em *Larva* a infância é bruta, em duplo sentido. Primeiro, como elemento presente, em processo lapidar, como um vir- a -ser, ainda que já seja. Segundo, por viver a brutalidade, as experiências trágicas e de horror. Os traumas vividos são

um ponto de contato entre os dois sentidos aqui elencados, uma vez que, pela vivência destes traumas procede-se a transformação. Fora da visão idílica infantil, a criança bruta e sua infância distópica apontam para um período de horrores, de enfrentamento de limites e da morte.

Em “Ralo” e “Larva” a presença repentina da morte cria vivências traumáticas que levarão as personagens a percepções e sensações de extrema dor. A morte, aqui representada junto à infância, apresenta-se também como latência. Ela está próxima, e gera um estado profundo de angústia, por ser uma situação a qual as protagonistas, em suas limitações, não sabem como enfrentar. Uma estratégia relacional intrigante entre infância e morte é representada como um vir-a-ser, mas que já é, em sua certeza inelutável. A condição trágica desenvolve-se em quatro faces nesses contos: nas ações derivadas da ignorância das personagens quanto si e às suas ações; na presença violenta e repentina da morte; na simbiose entre a personagem e o outro, que a leva a reconhecer a própria morte no fim alheio; e no movimento áporo de limite e expansão, uma vez que o enfrentamento compulsório das limitações catalisa a sua transformação, através da experiência do Horror.

Entretanto, cabe indagar em quais termos poderíamos considerar *Larva* como um livro de Horror. Noël Carroll (1990) destacou como o Horror é um gênero recente, surgido no século XVIII, a partir da produção romanesca inglesa gótica, da alemã e do romance *noir* francês, que passou por duas grandes mudanças: a primeira, a partir do século XIX, quando substituiu o teor das histórias baseadas no medo físico pelo medo psicológico e apresentou histórias com a presença do sobrenatural em situações de horror advindas do cotidiano. A segunda ocorreu no século XX, após a I Guerra Mundial, quando a sofisticação psicológica intensificou-se nas narrativas de Horror.

Carroll (1990), ao propor o estudo do Horror distingue o horror natural (*natural horror*), presente nos sentimentos e sensações provocados pelo horror diante de fatos concretos, históricos, da arte de Horror (*art-horror*), cuja natureza tenta compreender com base na teoria poética aristotélica, especialmente no que se refere à *catharsis* e ao *pathos*. Isto significa que para Carroll o Horror na arte poderia ser identificado a partir do efeito que a obra provocaria no público. A arte de Horror afetaria o receptor estético, ao gerar um tipo específico de emoção, capaz de provocar no sujeito que a lia ou a assistia um senso de horror, como será demonstrado adiante. Outro ponto de distinção da narrativa de horror seria a presença de monstros. Essa condição retiraria do gênero Horror narrativas nas quais não figurassem figuras monstruosas, como, por exemplo, *O poço e o pêndulo*, de Edgar Allan Poe, situada em um universo de horror psicológico, porém completamente humano.

A mera presença de monstros, contudo, seria insuficiente para identificar uma narrativa como pertencente ao gênero Horror; segundo Carrol. Para ele, a narrativa de Horror não apenas teria o(s) personagem (ns) monstros, como também estes deveriam ser vistos por personagem (ns) humano(s) que reagiriam frente àqueles com pavor e náusea, sendo esperado que essa(s) personagem (ns) seja(m) “boa” (s):

This is predicated on the presence of “good” fictional characters who experience fear and disgust when encountering the monster they judge to be dangerous and vile. If these conditions are satisfied, then audience members can feel art-horror through cognitive processes that involve a capacity to mentally construct and evaluate the circumstances in which the characters find themselves (CARROL, 1990, p. 79-87).

A repulsa da “personagem boa” diante do monstro diferenciaria a narrativa de Horror do Conto de Fadas, já que em uma narrativa de Horror o monstro seria percebido como um ente extraordinário em um universo ordinário, causando o terror e a náusea. No conto de fadas ocorreria o inverso, isto é, o monstro seria um elemento ordinário em um mundo extraordinário, no qual ele não provocaria reações de estranhamento, ao contrário da narrativa de Horror, na qual os monstros são julgados como criaturas feias, violentas e repugnantes e vistas como aberrações da natureza - “violation of nature” (CARROL, 1990, p. 22). Não provocariam apenas medo, mas, sobretudo, o nojo. A repulsa pelo monstruoso, pelo diferente, pela aberração, vai ao encontro do que H.P. Lovecraft assinala em seu ensaio clássico sobre o tema do Horror, *Supernatural Horror in Literature*, de 1927: “the oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown”.

Lovecraft percebe a atmosfera como responsável pela implementação do sentido do Horror. Ao desenvolver uma teoria mais complexa acerca da *art horror*, como vimos, Carrol (1990) agrega outras características para o delineamento do gênero, entre as quais o efeito emocional que a representação do Horror causaria ao sujeito receptor, gerando sensações emocionais, psicológicas e físicas – condensadas na imagem do arrepio – que um processo de empatia com a personagem representada como positiva, e a partilha de sua oposição e náusea em relação ao monstruoso (CARROL, 1990), que deve ser enfrentado, dominado e destruído.

Em *Larva*, a atmosfera de Horror faz-se presente, porém em outro diapasão. A repulsa e a náusea também se instalam, mas aqui não encontramos monstros no sentido postulado por Carrol. Até mesmo o sobrenatural não se destaca, exceto no conto “Macaúba”, em que a protagonista narra suas experiências com espíritos e o medo que sente de personagens presentes no imaginário folclórico, como o Lobisomem. Em “Larva” o Horror pelos monstros

e o sobrenatural vem na forma de pastiche, produto da indústria cultural, como se observa na fala da narradora protagonista: “eu nunca tive medo dessas coisas de monstros, nem de lobisomem, nem de múmia, nem de vampiro, nem de morto-vivo. É só de fantasma que eu tenho um pouquinho de medo” (CAVALCANTE, 2015, p. 58). Em “Ralo”, ele não se articula a essa dimensão, mas à ruptura com uma vivência, ao mesmo tempo, perversa e idílica. Todavia, os monstros estão na narrativa, a começar pela epígrafe a indiciá-los: “a infância é o molde de todos os monstros”.

Quem são esses monstros? Cohen (2000) nos acena com uma resposta ao se debruçar sobre a etimologia da palavra, do latim *monstrum*: “aquele que revela”, “que adverte” (COHEN, 2000, p. 25). Como aberração, o monstro não pode senão revelar o que se quer ocultar. Cohen afirma que como a categoria monstro não pode ser pensada como transhistórica e transcultural, ela revelaria dimensões fundamentais das sociedades que os constroem. Como aberrações, os monstros implantam a diferença e esta se anuncia como perigosa ao apontar para o questionamento de limites que não devem ser ultrapassados. O monstro, então, assume a corporificação de práticas “que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 44).

Gagnebin (1997) vê no infante o monstro, por conta da etimologia da palavra – *in-fans*, o que não fala, o que o leva a ser “aquele animal monstruoso – como o dizia Lyotard” (GAGNEBIN, 1997, p. 172), o incapaz de ter a sua linguagem articulada. *Larva* trata da criança como esse animal monstruoso incapaz da articulação, mas que, ao mesmo tempo, convive com a monstruosidade cotidiana, presente na vivência ordinária, que arrebatada com violência extrema a criança em sua vulnerabilidade, a qual não se confunde com bondade. Desse modo, Doroteia, de “Ralo”, narra de forma brutal e sincera o seu preconceito. A repulsa à diferença faz com que a menina enxergue no outro a aberração; o outro é monstruoso para ela, que é incapaz de perceber a sua própria monstruosidade:

Ela pintou o cabelo de loiro e é praticamente preta, hor-rí-vel, não combina. Nas revistas que eu leio, sempre fala que gente preta fica feia loira, e é verdade, loiro é para gente loira e só. Que nem eu e a mamãe (CAVALCANTE, 2015, p. 28).

O ódio introjetado pela personagem está inscrito na relação simbiótica com a mãe e com os discursos da sociedade de consumo, que naturalizam e instigam preconceitos, reforçando estereótipos sobre o feminino e promovendo padrões de beleza excludentes. É a mãe, que reforça tais estereótipos ao pintar os cabelos de loiro, que a ensina a “detestar preto

porque o branco é que é bonito” (CAVALCANTE, 2015, p. 32-33). Na ambiguidade entre a referência à cor e à etnia, a fala dúbia infantil faz despontar discursos arraigados, e corroborados pelos professores da personagem: “Vermelho é a cor do amor, foi isso que eu aprendi na escola, mas o preto eu aprendi que não era nada” (CAVALCANTE, 2015, p. 33).

Ao representar via literatura as fraturas do corpo social, *Larva* alinha-se aos trabalhos artísticos contemporâneos que impõem um “contraponto poético a todo um projeto de servidão voluntária no mundo contemporâneo, escravo da imagem na sociedade de consumo” (CANTON, 2013, 28), um mundo no qual o consumo e a identificação com as imagens por ele moduladas é a chave para a inclusão, já que “nas sociedades de espetáculo, só valem os sentimentos que prestam às imagens adequadas ao discurso midiático” (CANTON, 2013, 29). Esse discurso reverbera na arquitetura simbólica da narrativa na voz de Doroteia, no discurso tautológico de que “a aparência é tudo, mamãe me ensinou que a aparência é tudo” (CAVALCANTE, p. 29, 2015) e na sua predileção pela boneca Barbie:

Fiquei imaginando que nasciam umas asas coloridas nas minhas costas, igual (sic) da minha Barbie, asas lindas, rosas e brilhantes, com glitter azul em cima, e que eu voava em cima da cidade, com os cabelos voando igual a moça da caixinha de pintura de cabelo (CAVALCANTE, 2015, p. 31).

Há uma identificação na composição artística da personagem e as reflexões de Steinberg sobre os padrões de consumo e a manipulação de imagens sobre o feminino presentes nas representações vinculadas à boneca Barbie, como o fato de que “a Mattel definiu etnia como diferente de branco”. Assim, “a Barbie normal, loura, é o padrão a partir do qual as "outras" surgem. Como emula a cultura dominante, a norma é a Barbie” (STEINBERG, 2001, p.333). Do mesmo modo, a personagem introjeta o pensamento excludente ao acreditar que não ser branco é uma condição desviada: “se fosse bom, todo mundo ia ser preto, mas na verdade é quase todo mundo branco, não é verdade?” (CAVALCANTE, 2015, p. 33).

Dentro da dinâmica perversa de aparência, espetáculo e consumo, a própria criança torna-se um fetiche, reificada na relação narcísica da/com a mãe, que vê na filha a sua continuidade e imortalidade, como um consolo neurótico diante do pavor do envelhecimento e da morte:

Mamãe sempre disse que se parecia comigo quando era criança, e que, se eu quisesse ser mesmo que nem ela, é só me alimentar bem, fazer exercícios para nunca engordar e passar bastante creme e maquiagem pra continuar bem

nova. Assim, a gente não envelhece nunca, fica para sempre bonita e magra e, se aparecerem umas ruguinhas lá pra frente, é só fazer uma plástica que resolve tudo, o rosto fica lisinho feito de boneca (CAVALCANTE, p. 30, 2015).

A filha é responsiva à simbiose com a mãe, em uma relação só estremecida pela experiência traumática que a reveste de medo, quando uma visita à desconhecida tia da mãe transforma-se em choque, mediante o contato com a miséria, a doença terminal e a senilidade. O choque é intensificado por suas crenças racistas, ao verificar que a tia tinha o rosto negro, causado por uma queda. Doroteia relata a não compreensão inicial da situação, substituída pelo horror de reconhecer na imagem da tia a finitude, a pobreza e a doença, desmoronando os aparatos simbólicos da espetacularização e do consumo, em suas promessas de juventude eterna:

No começo eu não entendi, mas depois eu vi que ela tava puxando os cabelos presos no ralinho e comendo; tinha até arroz no meio – ou será que era verme? Ela enfiou tudo na boca e comeu; minha mamãe deu um berro, a moça veio, pegou a tia e colocou sentada na cama. Minha mãe não mais levantou e me puxou (CAVALCANTE, 2015, p. 37).

Após o choque, de algum modo, a relação com o mundo e com a mãe, centro daquele, é abalada. Ela deixa de ser a “mamãe” e passa a ser, simplesmente e pela primeira vez no conto, a “minha mãe”. Em sequência, a enfermeira verbaliza o que a sensação de horror já lhe anunciara ao afirmar: “até você um dia vai ficar velha assim” (CAVALCANTE, 2015, p. 37), o que a leva a uma situação escatológica, que a envergonha e a faz enfrentar a própria finitude: “fico pensando em quanto tempo vai demorar para minha cara ficar preta, pra eu comer cabelo do ralo, pro meu olho ficar cinza...Logo, né? Lógico” (CAVALCANTE, 2015, p. 37).

Para Guinzburg, as imagens constituídas pela hipérbole e pela elipse são usadas de modo recorrente em narrativas literárias representativas de situações de violência, pois “são ambas as figuras que permitem dar concretização sensível a extremos e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivências limites” (GINZBURG, 2012, p. 30). A visão hiperbólica do tempo, que a torna empática ao horror da decrepitude intensificam a ideia do choque. E as elipses que cortam a fala final da personagem (como também outros momentos de sua narração) configuram a ideia de experiências que estão “aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras”. (GINZBURG, 2012, p. 30).

Esse choque, porém, embora abrupto para a menina, é anunciado gradativamente na narrativa, em um processo de metamorfose que articula, em sequência, imagens ligadas ao universo da publicidade, da beleza e da futilidade – cabelo sedoso, seda, bicho da seda, borboleta – e do grotesco – mariposa, minhoca, verme e morte, em um gradiente que perpassa a relação da protagonista com as posturas divergentes do pai e da mãe e o seu contato com um universo externo de degradação.

Já em “Larva”, a experiência do horror, embora repentina, liga-se ao próprio ambiente familiar. De certo modo, “Larva” e “Ralo” estabelecem relações de oposição, embora se unam pelo trauma da proximidade da morte e da consciência do limite. A começar pelos sentidos relativos às imagens do senso comum e as moduladas pela sociedade de consumo em relação à condição feminina. Enquanto Doroteia vê em sua Barbie um espelho de sua relação com o consumo e com as posturas excludentes de sua mãe, Ana Maria, alimentada pela mesma indústria cultural, subverte padrões. Steinberg expõe o fato de que tecnicamente ainda não inventaram “a Barbie Sem-teto, a Barbie Aborto, a Barbie Alcoólatra ou Barbie Escrava Sadomasoquista” (STEINBERG, 2001, p. 327). Ana Maria, na liberdade ficcional da obra, ativa o lúdico na contramão, sexualiza a relação com a boneca e faz de sua Barbie uma suicida:

É bom brincar de Barbie, principalmente de matar elas. É muito legal, porque a gente joga elas de cima da árvore, elas caem no chão e aí a família toda fica chorando em volta delas. “Oh, não, por que você se matou Barbie?” Ou o Ken grita: “Barbie, não! Eu te amo, meu amor! Feitos na novela de televisão sabe?” (CAVALCANTE, 2015, p. 68).

Outro contraponto à protagonista de “Ralo” é a oposição radical de Ana Maria ao racismo. Ela reconhece o preconceito racial como um ato de violência e reage a ele com intensidade. A personagem apresenta-se solidária com a alteridade e aceita a diferença, talvez por estar familiarizada com esta, na relação intensa com o tio, abalada por uma notícia brutal que intensifica a contradição entre o desejo e a recusa de crescer. Como acontece com Doroteia, Ana Maria relata a incompreensão inicial dos fatos, ao ver a família abalada com a notícia da doença de seu tio: “ele continuou chorando e aí ele falou que tava com medo, com muito medo, que ele queria ficar, ficar comigo, ver eu crescer, virar moça. Eu não conseguia entender o que tava acontecendo” (CAVALCANTE, 2015, p. 72). Aqui, também percebemos o recurso da elipse na representação de situações que se situam aquém do que possa ser verbalizado e entendido. Não foi uma explicação que a fez compreender o estado terminal do

tio, mas o reconhecimento de sua dor e de seu medo, catalisado pela imagem presentificada de um homem adulto no colo da avó:

Foi aí que eu entendi, eu entendi tudo, entendi, entendi, entendi, falei, sentei no chão e comecei a chorar mais forte com o dedo na boca (...). Eu não sou grande não, eu não consigo ser madura, eu não consigo ser forte, eu não quero vó, eu sou larva, vó, eu sou larva, que nem o vovô fala, eu sou pequeninha e não consigo! (CAVALCANTE, 2015, p. 73).

A relutância em crescer leva-nos à imagem da salamandra mexicana, albina e involuta, à qual Agamben refere-se em “Ideia de Infância”, o axolotl. Trata-se de “um caso de regressão evolutiva, uma espécie de derrota na luta pela vida”, uma vez que a natureza o obriga a “prolongar indefinidamente a sua vida larvar” (AGAMBEN, 1999, p. 91). Mas ao contrário da salamandra, a personagem em crise torna-se tão mais frágil quanto mais se reconhece a sua humanidade, que não garante a permanência neste estado e tampouco a sua maturação, perante a precariedade e a falta de controle. A identificação com o tio, como ser em estado de latência, tanto pela deficiência mental quanto pela morte iminente precoce, e a sua perda são tão mais violentas e dolorosas quanto maior é a consciência, atingida de modo traumático, dos seus limites e da ausência de domínio dos seres humanos diante das contingências e do Horror da vida.

O Horror em **Larva** inscreve-se no que podemos perceber como um “novo realismo” presente na literatura contemporânea brasileira, identificado “pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando esta realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (SCHOLLHAMMER, p. 54, 2009). A opção de **Larva** organizar-se como contos de Horror revela uma resposta original ao desafio, imposto às obras literárias contemporâneas, de buscar respostas diferentes para a representação literária da realidade brasileira, em uma nuance que persegue “o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 97).

Como vimos, é justamente esse “efeito afetivo e sensível” que marca, para Carrol (1990), a *art-horror*. Se os monstros requeridos por Carrol como condição *sine qua non* do Horror não são signos óbvios nos contos aqui tratados, a monstruosidade situa-se, em uma dolorosa via dupla, tanto nas pessoas e situações que catalisam experiências de violência nas crianças da narrativa, quanto nas próprias meninas. Neste sentido, recupera-se a epígrafe da

obra: “a infância é o molde dos monstros”. Assume-se assim, uma nova leitura do Horror, ao desconstruir a relação entre personagem positiva e monstro, tal como pontuado por Carroll. O monstro está dentro das próprias personagens; o repugnante e a náusea assumem-se como traços da infância; e a função do afeto, provocado pela experiência do horror, encontra a sua empatia no impacto provocado pelo reconhecimento terrível do leitor de uma infância intranquila, violenta e cruel que é a de muitas crianças e que poderia ser a sua.

Nesse sentido, a escritura de **Larva** reivindica novos olhares para a infância e para a arte literária, em uma relação solidária, na qual a experiência de horror traz à tona, pela via simbólica da literatura, a denúncia de uma realidade dura e violenta, tanto mais apavorante quanto possível. Ao ressaltar a violência infantil, a recebida e a produzida, por uma chave de leitura que se distancia do convencional, o Horror em **Larva** “transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses” (LIMA, 2003, p. 18).

Ao desconstruir as visões tradicionais da infância, colocando em primeiro plano a criança bruta, *Larva* alinha-se a uma rede estética lida por Didi-Huberman (2014) como capaz de defender o que este pensador metaforiza como a sobrevivência de vagalumes. A metáfora refere-se a uma carta escrita por Pier Paolo Pasolini durante o fascismo, na qual relatou como, em uma noite escura, ele se encantou com a visão dos vagalumes, que com suas pequenas luzinhas opunham-se simbolicamente às luzes do espetáculo fascista. A fala de Pasolini, a partir da década de 40, anima Didi-Huberman a pensá-la como uma metáfora para a resistência necessária em tempos de espetáculo e de reificação humana, tempos que ainda perduram, ainda que em outros tons e construções, na pós-modernidade. *Larva* instaura essa resistência ao pensar a pobreza da experiência e a violação infantil como índices do horror e traz à tona imagens trágicas que mobilizam, pela recepção pautada pela angústia, pequenos pontos de resistência diante de uma realidade dura e insensível.

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Infância*. In: *Ideia da Prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.
- BINES, Rosana Kohl. *Criar com a infância*. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl. *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- CANTON, Katia. *Corpo, Identidade e Erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CARROL, Noël. *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

CAVALCANTE, Verena. Entrevista a Michelle Henriques. 18 jan. 2016. Disponível em: [http://leiamulheres.com.br/2016/01/entrevista-verena-cavalcante/Michelle Henriques](http://leiamulheres.com.br/2016/01/entrevista-verena-cavalcante/Michelle%20Henriques). Acesso em 10 mar. 2017.

CAVALCANTE, Verena. *Larva*. Rio de Janeiro: Oito e meio, 2015.

COHEN, Jeffrey. *Pedagogia dos Monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COSTA, Cristiano Bedin da. Arquitetônicas infantis: mapas, trajetos e devires em educação. In: DORNELLES, Leni; FERNANDES, Natália. *Perspectivas Sociológicas e Educacionais em estudos da criança*. Braga: Universidade do Minho, 2012.

DELEUZE, Gilles. O que as crianças dizem. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.

GOLDIN, Daniel. A invenção da criança. In: *Os dias e os livros*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror. As margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

LOVECRAFT, H. P. Supernatural Horror in Literature. Disponível em: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx>. Acesso em 14 mar. 2017.

LYOTARD, Jean-François. *Lecturas de Infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

MARTINS, Georgina. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, Jan./Jun., n. 41, 2013.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. A infância como estratégia estética. *Anais do XIV Congresso Internacional da ABRALIC: Fluxos e correntes, trânsitos e traduções literárias*. UFPA, Belém do Pará, 2015. Disponível em: www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455932253.pdf. Acesso em 30 mar. 2017.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STEINBERG, Shirley. A mimada que tem tudo. *In*: STEINBERG, Shirley; KINCHELOE, Joe. *Cultura Infantil*: a organização corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Recebido em: 07-04-17.

Aceito em: 28-04-17